

6. Неменский, Б.М. Мудрость красоты: о проблемах эстетического воспитания: кн. для учителей. 2 изд. перер. и доп. / Б.М. Неменский. – М., 1987. – 192 с.
7. Петровский, В.А. Личность в психологии / В.А. Петровский. – Р-на-Д: Феникс, 1996. – 486 с.
8. Рерих, Н.К. Избранное / Н.К. Рерих / Сост. В.М. Сидоров. – М.: Сов. Россия, 1979.– 348 с.

**УДК 7.01**

## **СИНТЕЗ ИСКУССТВ В АВАНГАРДНОМ ТЕАТРЕ XX В.**

**Л.Х. Кадыйрова, Л.Э. Исаева**

*Казанский (Приволжский) федеральный университет*

**Аннотация.** Целью данной работы является исследовать предпосылки возникновения театра художника и синтетического театра

**Abstract.** The purpose of this work is to explore the prerequisites for the emergence of avant-garde art and synthetic theater.

**Ключевые слова:** русский авангард, театр, синтез искусств.

**Key words and word-combinations:** Russian avant-garde art, theater, synthesis of arts.

Искусство авангарда возникло и достигло своего расцвета в первой половине XX в. Оно до сих пор вызывает самый живой интерес и у публики, и у профессиональных критиков. Особенно актуальным видится оно в наступившей эпохе постмодерна. Исследователи искусства авангарда пишут о нем как об искусстве эпохи масштабных научных открытий. Так как основная характеристика авангардного искусства заключается в том, что авангард – это попытка слияния искусства с новыми технологиями. Художники-авангардисты в большинстве своем были далеки от науки, но, тем не менее, довольно четко определили для себя, как стоит применять научные методы к искусству. Прежде всего, они взяли за основу стремление к анализу, свойственное науке. Ее способность непрерывно разделять материю на более простые элементы, детально выявляя свойства каждого из них, а затем, на стадии синтеза, заново комбинировать исследованные элементы, создавая, таким образом, новые системы с новыми свойствами.

Авангардисты, работая над своими произведениями, стремились разложить материю искусства на составные элементы и выявить

художественную ценность этих элементов. Навеянное духом прогресса, подобное творчество отвергало всякий мимесис – то есть прямое копирование природы и стремилось создать новую сущность, превосходящую творения природы.

В этом и заключается основная причина стремления авангарда к беспредметности, так как искусство реализма, подражательное искусство неспособно превзойти объект своего подражания, и лишь беспредметное творчество, согласно воззрениям авангардистов, может открыть новые неограниченные возможности, подобные возможностям научно-технического прогресса, который «превосходит» природу своими результатами.

Зачастую в процессе поиска новых форм, имитация научного метода художниками авангарда осуществлялась интуитивно. Они «на ощупь», опытным путем искали возможности применения отдельного цвета, формы, фактуры, звука, а также варианты их комбинаций между собой.

Живописцы-футуристы, стремясь развить некое особое чутье, способное вникнуть в сущность бытия, природы, стараются воспроизвести ритм жизни: ее бег, полет, скорость.

Вслед за живописцами, литераторы также начинают свои поиски за пределами литературной страницы. В процессе поисков эти два направления должны были встретиться. И местом, которое как ни одно другое подходило в качестве плавильного котла для этого «футуристического синтеза», был театр. Неслучайно наибольшая часть футуристических манифестов обращены именно к театру. Сцена стала идеальным местом для экспериментов по обновлению искусства. Возникает идея синтетического театра, способного соединить в себе свободное литературное слово с другими стремящимися к освобождению, обновлению и яркой индивидуальности отраслями искусства, такими как, например, живопись. Поэтому живописцы-футуристы обратились к сцене для поиска новых средств выразительности. Как писал Э. Прамполини в своих манифестах, сцена должна стать не только живописным фоном, а своего рода архитектурой, оживляемой благодаря хроматическим эманациям светового источника.

Он предложил свое видение декорации нового типа, создавая неожиданные динамические эффекты.

Э. Прамполини стремился перенести в театр проекты итальянских коллег-художников. Проекты кинетических объектов – пластических комплексов, которые соединяли, как писал Э. Прамполини, «в единый сплав пластические, хроматические, архитектурные элементы, движение, шум, запах и т.д.» [1]. Эта идея изложена в манифесте «Футуристическая реконструкция Вселенной»,

авторами которой были Дж. Балла и Ф. Деперо. В своих пластических комплексах они стремились воплотить универсальные категории современного художественного мироощущения. Они выстраивали пространственные композиции из самых разных материалов: металла, цветного стекла и фольги, бумаги и ткани, зеркал, транспарантов. Составные части конструкции приводились в движение с помощью специальных механических и электротехнических устройств. Они вращались вокруг оси (горизонтальной, вертикальной, наклонной) или вокруг нескольких осей сразу, в одну или в разные стороны, синхронно или с разной скоростью. Другие части разделялись на объемы, слои, трансформировались в разные геометрические формы, издавали звуки и шумы, и даже распространяли те или иные химические составы и запахи. В процессе участвовали вода, различные пиротехнические средства. Пластические комплексы выражали основные тенденции искусства начала XX в.: синтеза разных видов творческой деятельности и выхода за границы станковизма. Создавались пространственные объекты, которые заключали в себе признаки произведения уже не изобразительного искусства, а новой сценографии. Предполагалось, что театр художника должен стать последней стадией этого процесса, и в нем, по убеждению Прамполини, актерам-людям не будет места. Их должны заменить элементы, которые будут приводиться в движение самим художником, который сможет с их помощью создавать спектакль, способный выразить такое эмоциональное содержание, какое недоступно театру литературному и актерскому. Прамполини много внимания уделял светоцветовым эффектам, которые способны создавать представление самостоятельно и вызывать у зрителей новые впечатления. В синтетическом проекте «Цветы» (1916) Деперо создал действо, которое должно было создавать в пустом синем пространстве куба четыре «абстрактных индивидуальности» – в виде четырех цветных форм. Все они имели различную форму и издавали различные звуки. Яйцевидный Серый визжал; глухо дребезжал треугольный Красный; разрезанный на остrokонечные полосы Белый пел тонким, стеклянным голосом; Черный издавал глубокие гортанные ноты. Каждый из этих цветов, поочередно проигрывал свою музыкально-цветовую тему и сменялся затем следующей «индивидуальностью». Однако осуществить эту модель на сцене удалось не Деперо, а Балла – в постановке «Фейерверк» на музыку И. Стравинского, которая была показана в 1917 году в римской антрепризе С. Дягилева.

Футуристам одним из первых пришла в голову идея создания «искусственных живых существ» в качестве персонажей. Они должны были

выполнять функцию актеров. Эта идея родилась у Деперо в манифесте «Пластические комплексы» (1914), но она не была реализована. Однако именно она стала определяющей для развития футуристического театра художника в 1910 – 1920 годах. В «Пластических танцах» (1918) и «Машине 3000» (1924), а также в спектакле «Матум и Тевилар» (1916) Прамполини, и в пантомимах, осуществленных им Париже в середине 1920-х гг.

Работы итальянских футуристов в значительной степени повлияла на развитие сценографии XX в. по всему миру. В разных странах это влияние сказывалось по-разному, в разной степени и в разных формах. На русской сцене оно проявилось в спектаклях, осуществленных в 1913 петербургским «театром футуристов»: например, опера «Победа над солнцем», которая стала первым произведением театра художника. В мастерской «органической культуры» М. Матюшина на основании опытов выявлялись взаимосвязи между формой и цветом. Развивая идею «расширенного зрения» в живописи, Матюшин пришёл к заключению, что с течением времени угол зрения художников расширялся, в их поле зрения оказывалось все больше и больше объектов. Именно поэтому первобытные художники изображали только отдельные предметы. С этим же связано относительно позднее возникновение жанра пейзаж. По Матюшину каждый этап эволюции художественного зрения и изобразительного искусства создает новый вид реализма. Это относится и к абстрактному искусству. Так, кубизм и футуризм раскрывают внутренний мир, суть всех вещей и воплощают то, что человеческий глаз не воспринимает. Изламывая плоскости и показывая невидимые стороны предметов, футуристы выявляют творческую силу к движению во всех направлениях.

Русский театр в начале XX в. должен был совершить большой скачок, чтобы преодолеть пропасть, разделяющую новые абстрактные формы и старые сентиментальные, «душевные», понятия. Футуристическая драматургия в русской литературе зародилась в 1913 году, когда основатели Объединенного комитета «Союза молодежи» Е. Гуро и М. Матюшин принимают решение организовать новый театр.

Идея театра, разрушающего все многовековые устои жанра, основывалась на футуристической концепции потрясения традиций, антисоциального поведения, эпатажа публики. Художники-футуристы ставили перед собой цель посредством своего искусства воспитать нового зрителя, обновив в нем все, от глаза до взгляда. Молодые художники старались разрушить невидимую преграду между артистом и зрителем, войти в непосредственный контакт с публикой; новые формы театральных произведений были невозможны без

активного участия в них зрителя. Одним из наиболее распространенных стал прием «театра в театре», который концентрировал синтетическую природу этого вида искусства, соединяя составляющие театральных постановок (текст, декорации и костюмы, музыка и актерская игра) в органичное целое.

Зародившаяся как отклик на развитие науки, стремящей охватить весь мир, идея синтеза разных искусств красной нитью проходила через всю художественную культуру первых десятилетий XX в. и наиболее ярко она воплотилась в одном из характерных произведений эпохи – кубофутуристической опере «Победа над Солнцем» (1914).

В 1913 году Матюшин пишет музыку для этой оперы, автором либретто к которой был А. Крученых. В качестве сценографа было решено пригласить Казимира Малевича. По воспоминаниям современников, Малевич тогда высказался о музыке к новой опере, как будто «звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки» [3, с. 15].

Пьеса «Победа над солнцем» вся проникнута обновленческим жаром и энтузиазмом своих создателей: «Показать новое зрелище, – писал А. Крученых – об этом мечтали я и мои товарищи. И мне представлялась большая сцена в свете прожекторов, действующие лица в защитных масках и напружиненных костюмах – машинообразные люди. Движение, звук, все должно было идти по новому руслу, дерзко отбиваясь от кисло-сладенького трафарета, который тогда пожирал все». Намеренно вызывающая новизна действовала во всех уровнях авторского текста или режиссерской мизансцены на чувственном восприятии читателя / зрителя / слушателя.

По мнению русских футуристов, слово является основой драматургии; правда, пространство словесной свободы понималось ими значительно шире. А. Крученых в статье «Новые пути слова» замечал, что переживание не укладывается в застывшие понятия, каковыми являются слова, творец испытывает муки, связанные с невозможностью вместить свои переживания в связные предложения. Отсюда стремление к заумному свободному языку, к такому способу выражения, к какому человек прибегает в минуты сильных душевных волнений. «Заумь» для футуристов – выражение «нового разума», опирающегося на интуицию. Матюшин, критикуя произведения прошлого, говорил, что люди не замечают перемен в языке, живя в своем времени. Язык имеет свойство изменяться со временем, избавляться от слов и даже целых предложений старого порядка и заменять их новыми. Он приводил в пример стихотворение Державина, отмечая, что современному читателю оно будет так же непонятно, как и «Победа над Солнцем». Он объяснил, что устаревшие

формы стали столь распространенными, что любой профан может подражать Лермонтову, в то время как устаревшие высокопарные слова выглядят нелепо. Матюшин старался объяснить пораженным непривычным звучанием и слогом слушателям, что опера имеет глубокое внутреннее содержание; она высмеивает устаревший романтизм и многопустословие, что вся «Победа над Солнцем» – есть триумф нового мировоззрения над привычным устаревшим пониманием красоты.

Авторы «Победы над Солнцем» провозгласили идею строительства нового будущего взамен разрушенного старого. И каждый из них способствовал этому строительству собственными средствами: Малевич – супрематическими построениями, Крученых – заумью, а Матюшин – диссонантностью музыкальной ткани [3].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Березкин В.И. Итальянские футуристы и театр // Вопросы театра. – Режим доступа: <http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/4099bd89-a286-4179-5236-3e7fc469e167/1011123A.htm> (дата обращения 26.10.2017).
2. Кан, А. От Маяковского до Эйзенштейна: как русская революция повлияла на культуру / А. Кан. – Режим доступа: <http://www.bbc.com/russian/features-41810947> (дата обращения 26.10.2017).
3. Майкапар, А.Е. Казаимир Малевич / А.Е. Майкапар. – М: Директ-Медиа, 2011. – 48 с.

УДК 378.14

### ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ У СТУДЕНТОВ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ В СФЕРЕ ДИЗАЙНА

**С.Н. Белова, Б.В. Самсонов**

*Чувашский государственный педагогический  
университет им. И.Я.Яковлева*

**Аннотация.** В статье рассматриваются педагогические условия формирования у студентов факультета художественного и музыкального образования исследовательских умений в педагогическом вузе на основе изучения традиционного народного костюма. Выявлено, что исследовательская деятельность – это специфическая для науки форма взаимодействия человека с объектами окружающего миром с целью их изучения и получения знаний о них.

**Abstract.** The article deals with the pedagogical conditions for the formation of research skills in students of the Faculty of Artistic and Musical Education in a pedagogical university on the